



## ARTRAMBLE

## 学芸員の視点1 ②③

2022年コレクション展I

「た・び・て・ん」の前後に考えたこと —— 西田桐子

## 学芸員の視点2 ④⑤

永遠に向かって—古代エジプト展を担当して

—— 相良周作

## ショート・エッセイ ⑥

スーラージュと森田子龍

—— 鈴木慈子

## トピックス ⑦

オリジナルの棺の作品がたくさん集まりました!  
スペシャル対談「音楽×美術」

## 美術館の周縁 ⑧

美術館とガラス

—— 岩松智義

## コレクションより

暗闇の中で複雑に折り重なる、植物のような有機的なモチーフの集合体。あるいは、まるで微生物たちのうごめきを顕微鏡で覗き込んだかのような不思議な世界。

この克明かつ細密な描写は、ビュランという彫刻刀で直接版面に鋭い溝線を刻む技法によって生み出されています。作者の日和崎尊夫はこの技法を用いて、木口に複雑で詩的なイメージを刻み込みました。日和崎は、当時下火になっていた木口木版画を再興させた戦後日本の代表的な版画家の一人です。

1941（昭和16）年に高知市に生まれた日和崎は、上京して武蔵野美術学

校にて西洋画を専攻し、卒業後に腐食銅版画を学びました。その後帰郷し、恩地孝四郎の著作『日本の現代版画』に触れ、木口木版の技術を独学で習得します。1969（昭和44）年に日本版画協会会員となり、第2回フィレンツェ国際版画ビエンナーレに出品した《KALPA-X》で金賞を受賞しました。本作はその〈カルパ〉シリーズの一つ。仏教用語で悠久の時を表す題のとおり、このモノクロームの小宇宙は鑑賞者を遠く長い異次元の旅へと誘います。画面を装飾的なモチーフの集積で埋め尽くす独自の様式を、日和崎はこの連作で確立しました。

（尾崎登志子／当館学芸員）



日和崎尊夫 (1941-1992)  
《KALPA-X》  
1969 (昭和44) 年  
木口木版・紙  
24.7×22.3cm  
令和2年度村松千代氏寄贈

# 2022年コレクション展Ⅰ 「た・び・て・ん」の前後に考えたこと

## 西田桐子

「た・び・て・ん」の前後に考えたこと

「た・び・て・ん」の前後に考えたこと

展覧会ちらしにある「自由に外に出ていく時間が少ない日々が続きました。そこで、美術館で「旅」の気分を味わってはどうかと考えました」というのが、公式な本展（1月22日～7月3日）の発端すなわち思いつきである。会場の冒頭に、川瀬巴水の《上州法師温泉》を展示してはどうだろうか、などと考えていたが（この時、本当に、絵の中や美術館の中ではなく、リアルな温泉に行って骨休めをしたかった）、同じ会期で常設展示室を使用して開催する小企画展（常設展示室2と1および3の一部を使用した「生誕100年 元永定正展―伊賀上野から神戸、そしてニューヨークへ―」）の担当者や副担当との打ち合わせを経て、次のような構成にすることにした。

- パートⅠ 旅への誘い 【常設展示室1】
- パートⅡ 出発、道中、滞在、遁走 【常設展示室3】
- パートⅢ みんなで行こう―名所の旅 【常設展示室4】
- パートⅣ 作者の旅
  - ―1 彫刻家たちのイタリア 【常設展示室5（部分）】
  - ―2 小磯良平の旅 【小磯良平記念室（部分）】
  - ―3 金山平三の旅 【金山平三記念室】
  - ―4 画家たちの旅 【常設展示室6】

上記の小企画展は、30歳代の元永定正の転居に伴う制作場の変化に焦点をあてて、作品の変遷を探るというもので、本コレクション展の全体テーマである旅とゆるやかにつなげて、1階にある常設展示室2を会場とすることにした。これについては、コレクション展のテーマは「特集」として「まとめられる」方がよりよい、あるいは「た・び・て・ん」と題される展覧会の途中に元永展が挟まれると、企画が分断された印象を与えるのではないかという意見があり、通常の小企画展でよく使用する2階の常設展示室6を元永展にあてることも考えられた。しかし、1957年の第3回具体美術展に出品されたオリジナル作品を1986年に作者が再制作した《作品〈水〉》（結果的には展示を見送った）とニューヨークで描かれた大作《作品 N.Y. No.1》を展示するには、天井高が1階の半分しかない常設展示室6では難しく、また、壁の色がグレーのここでは元永作品が映えないのではないかということで、1階展示室を使用するのがよいということになった。また、常設展示室6は1年前に照明器具と配線ダクトを新調したばかりで、われわれ学芸員がこの新しい照明に未だ順応できていないことも考え合わせると、結果的にこの選択しかなかっただろうと思われる。

本文冒頭に本展の発端を書いたが、これとは別に、主担当である筆者には、つねづねコレクション展に対してひそかに抱いている野望(!) のようなものがあった。通常コレクション展では、いくつかの展示室が特定のテーマを追う「特

集」とは切り離されることが多い。彫刻作品を展示する常設展示室5や小磯良平記念室、金山平三記念室、常設展示室6などがだいたいそうなり、特集のテーマとは別立てで作品選定がなされるのである。実はこちらの「やり方」が当館のコレクション展の共通認識なのかもしれないのだが、過去に小磯良平展や金山平三展を担当したことのある筆者は、どうしても小磯・金山両記念室を全体のテーマに組み込みたい気持ちが強い。というより、むしろ、この2人の画家において新たに考えてみたいテーマやトピックから出発して、全体のコレクション展のテーマを設定したいのである。

そうした思いの表れが、上記の構成にある「小磯良平の旅」のセクション設定である。小磯には、人物画に比べると微々たる数だが油彩による風景画があり、当館が収蔵するスケッチやデッサンには風景を描いたものがいくつも残されている。しかし、小磯の旅はその詳細年譜からもなかなか追いつらく、風景作品はいつ、どこを描いたのかが判然としにくいものも多い。小磯の旅の多くは、風景を描こうとして自発的に出かけていくものではない。小磯の生涯における最大最長の旅は、戦争期の記録画作成のためのものだが、これと同様、小磯の旅は依頼された制作のためのものであったり、私生活上の何ごとかであったりするものであろう。1日のある時間、絵筆を走らせることがほぼ日課になっている画家は、旅先でもスケッチブックに向かい、たまさか出会った風景の中に、対象をとらえ絵にしようとする自身の視線を探っている。小磯の風景スケッチは、そうした画家の「眼」と、それを紙に定着させようとする「腕」、つまり鉛筆やペンの動きを読み取ることができて興味深い。

あとひとつ、筆者が当館のコレクション展に対して考えることがある。それは、同時に開催されている特別展に関連する内容としてもよいのではないかということだ。2016年夏に担当した特別展「生誕130年 藤田嗣治展―東と西を結ぶ絵画」について、講演を浅田彰氏にお願いした時のことだ。浅田氏は「[本展巡回館中の幹事館で当館より先に開催を終えた]名古屋美術館ではエコール・ド・パリの作品が常設室にあるので、フジタだけでなく同時代の他の画家のことがわかって、それがいいと思うのだけれど、ここは常設に関連の作品がないのが残念だ」という趣旨の感想を述べられた。「エコール・ド・パリ」ではなくとも常設展で何か工夫があれば、毀誉褒貶に満ちたこの画家を少しでも同時代に位置づけできたのではないかと思い、浅田氏の言葉が強く頭に残ることになった。それで、今回のコレクション展では、常設展示室4に江戸末期に大坂で制作された浮世絵版画《浪花百景》を展示することにした。本年9月にボストン美術館所蔵の浮世絵と刀剣を展示する特別展があり（「ボストン美術館所蔵 THE HEROES―刀剣×浮世絵 武者たちの物語」9月10日～11月20日）、本コレクション展とは会期が重ならないにしても、せめて普的なものとして見てもらえないかと考えたのだ。しかし、会期が重ならない両者を関連させ



常設展示室1



小磯良平記念室

るのやはり無理筋であるので、広報等ではうたっていない。ボストン展副担当である筆者と本コレクション展副担当でボストン展主担当でもある、この浮世絵の部屋（常設展示室4）を担当した学芸員の個人的なプレ体験にすぎないだろう。

このように本コレクション展は、社会の状況に感応した担当者の旅への思いを発端とし、当館コレクション展について考えるあれこれをなまげにしなながら準備が進められた。リリース資料作成やリストとキャプションの準備を担当学芸員総勢4人で進めたことについての感慨も深い。そして、開幕から1か月余りが立った今、自ら選んだ作品がじょじょに見えはじめる時間を過ごしているので（準備に追われる時間の中で、作品のことを調べる時間や考える時間は僅少だ）、以下にそのことを書いておきたい。

常設展示室3のパートⅡを「出発、道中、滞在、遁走」として、そこに展示する作品を選ぶのにかなりの時間がかかってしまった。旅と美術作品とのつながりを客観的、分析的に考えることから出発しなかったのがその原因である（客観的かつ分析的アプローチを提案した副担当もいたのだが）。それで、苦肉の策、というか策のないまま、結局、気になる作品、常々展示したいと思っている作品を出すことにして、「出発、道中、滞在、遁走」の語をひねり出し、それと相前後して選んだ作品が八木一夫の《出発》（山村コレクション）である。1974年に制作、発表された黒陶による「手」シリーズのひとつで、箱状の形をしたものから手が突き出ている。その2本の手はまさしく右手と左手なのだろうが、手の甲にあたる部分が凹凸のある実際の手に近い再現的な表現であるのに対し、向かい合う双方の内側の掌は真っ平らになっている。同シリーズのほかの作品とあわせて見ると、掌で合わされた両手は、ナイフか何かで切断され左右に切り分けられたようにも思える。数限りない営為と同時に携わる両手であるにもかかわらず、他方が他方を触れるということが起こりえない矛盾した存在を示唆しているのだろうか。八木本人を写した写真を見れば、「手」はやはり作者自身の手によく似ているようで、それならやはり、この手は自画像としての手ではないかと思えてくるし、掌が平らなのは、机か何かの上に掌を下にして置いた手を「型」（「型もの」というわけではないと思うが）にして作られたのではないかと、制作のプロセスを詮索することもできる。また、シリーズ中の個々作品のタイトルから察して、禪の公案からの発想があるのかもしれないなどと推理することもできるだろう。

現代陶芸についての卓抜な論考を残した乾由明は、八木一夫作品の底流にある呪物的性格の濃密な現れを黒陶作品にみて次のように書いている。「帽子、書物、手足、半身像などの具体的な事物や人間をモチーフにした一連の黒陶がつくり出されたが、それらはもはやアイロニーやトリックの遊びの意匠にみちたものでなく、いずれも透徹したきびしい思念につらぬかれている。とりわけ

注目されるのは、これらの作品に一種呪物的な性格がつよくあらわれている事実であって、凍りついたように凝固した書物の頁や手足の一部は、たんなるモノであるよりも、内的な意識や欲望をくろぐろとしたそのフォルムのうちに封じ込めているような刺激的な力を持ち、観衆の眼と精神を攪乱してやまないのである」（「八木一夫の仕事―新旧作品の対比をめぐって―」『八木一夫作品集』講談社、1980年、219頁）。これを読んで《出発》の不思議な造形を見ると、「どこかに出かけたい」とか「旅立ちたい」とかいう素朴な気持ちは遠のいて、出発と言いながら、どこにも行けず、旅立てもしない我が身というより人間の存在そのものがイメージされてくる。あるいは、出発とは、両の手を無理やり引き離すような何かなのか。

八木の《出発》で醸されたこの気分によって、同パートに展示している中馬泰文の《エアポートにて》《カフェにて》《スタジアムにて》《シネマにて》、田中一好の《風色その1》、北村四海《橋媛》を見るならば、当初の趣意である「旅のプロセスや要素」に思いをいたすというより、むしろとどまらざるをえない状況が身につまされるというものである。中馬作品の、アポロ11号の月面着陸に触発されて登場したといわれるMr.Moonは、出発どころか起点をも持たず、それぞれの場所に漂っている。《風色その1》では、右画面の椅子に孤独な旅人の影を見ようにも、その隣の2枚が、見えている実際の像と見る者の認識の間の無関係ぶりをあばきたてる。橋媛の一生も、永遠の旅人である夫ヤマトタケルにふりまわされただけで、どこへも旅立えず、いわば始まる前に終わってしまったようなものであるのかもしれないと、今はそう思えるのだ。

（にしだ・きりこ／当館学芸員）



常設展示室3（左から、八木一夫、田中一好、中馬泰文作品）

# 永遠に向かって— 古代エジプト展を担当して 相良周作



会場風景

コロナ禍が治まらない。連日のように感染者数や死者数がメディアによって更新される中、戦々恐々としながら電車に乗って職場に向かい、仕事を終えると寄り道らしい寄り道もせず再び電車に乗って家路に向かう。気を取り直して休みの日には出かけたりもするが、常に感染の不安が頭をよぎる。マスクはあたたか肌着のごとく日常生活に不可欠なものとなり、毎朝の体温測定も日課となった。健康状態に常時気をつけて、といえは聞こえは良いが、不安の中でのことなので精神状態は穏やかではない。むしろ不健康だ。こうした漠然とした不安に包まれた生活をもう2年も過ごしてきたことになる。その間、オリンピック・パラリンピックが2年連続で開催されてもいる。祝祭的で何より、とも言っていない。夏季・冬季あわせて2年ごとに開催される大会が2年連続行われることの異常さを挙げるまでもなく、非常事態下での祝祭イベントが果たして望まれることなのか？それに追い討ちをかけるかのように、平和の祭典のはずなのに、パラリンピックの開催を待つまでもなく、遠いユーラシア大陸の西側では戦争へ一触即発の事態となっている。

手前味噌で恐縮だが、以前当館の常設展示を担当した際、「もうひとつの日常」とテーマを定め、当館の所蔵品をもとに、日常と非日常との対比などを扱った。そのときに「非日常」と意識したのが、自然災害や気候変動、戦争や紛争、金融危機といった事柄で、それらを正直対岸の火事のような他人事と思っていた。ところが会期末に差しかかるとコロナ禍に見舞われ、非日常の極みと思われた感染症蔓延といった非常事態がわれわれ全世界の「日常」に組み込まれてしまったことに、何かしら因縁のようなものを感じてしまった。われわれがそれまで暮らしてきた平凡な「日常」は、その当時は永遠に続くようにも思われたのが、そんなものは幻想に過ぎず、今では却って憂鬱なコロナ禍の方が永遠に続くかのような様相すら示している。

そうした中で今回、所蔵館であるライデン国立古代博物館ほか関係者・関係機関の多大なる尽力により、古代エジプト展が開催され、兵庫会場は筆者が担当することになった。これも何かの因縁だろうか。

\*\*\*

それまで古代エジプトに強い関心を示すことはなかった。欧米の名だたる美術館を訪問した際にも、古代エジプトの展示はほぼ素通りした。エジプトに行ったこともない。壮大なピラミッドや王の像などからは、市井の人々の素顔をかいま見ることができない。そもそも西洋美術史では、古代エジプト美術は来るギリシア・ローマ美術の前座のごとく扱われているようにも思われ、不遜ながら次のような記述そのままの態度で接してきたのだ。

しかしギリシアの彫像には、エジプト人の観念では測りがたい彼ら自身の美点もある。まず第一に、ギリシアの彫像は全く支えを使わない独立像—美術史全体を通じて、このことがいえる最古の大きかりな石造の人間像である。エジプトの彫刻家は、このような人物像を取って石から完全に解放しようとはしなかったし、彼らはいわば、或る程度まで像を石に閉じこめたままだったのである。そのため脚と脚の間、腕と胴との間（あるいは（中略）二人像における、二つの像の間）の間隙は大抵、僅かながら埋められたままだった。エジプトの石像には、いかなる空き間もない。その意味で、エジプトの石像は丸彫彫刻の部類に入るのではなく、厚浮彫の極端な例として分類される。それに対してギリシアの彫刻家は、空き間があっても少しも気にしない。彼は腕と胴を分離し、（両脚がスカートに入っていなければ）両脚をたがいに離し、不必要な部分は、どんな小さいものでも全部切り取ってしまうのである（中略）。明らかに、彼にとって最も重要なことは、有機的な全体性のなかに表現的意味を有する石だけで、一つの彫像がつくられているということである。石は変形されねばならず、石は活力のない、あいまいな物体のままであることは許されないのである。

これは技術の問題ではなく、芸術的意図の問題であるといわねばならない。これら二つの像でなされた解放行為は、いかなるエジプトの彫像とも本質的に違った精神をそれらの像に与えているのだ。エジプトの彫像が、あらゆる束縛から彼らを解放した魔力によって、永遠に鎮められているように見えるのに対し、ギリシアの彫像は緊張し、隠れた生命に満ちあふれている。その大きく直視した眼は、エジプトの彫像の穏やかな、夢みるような凝視とはきわめて著しい対照をなしているのである。<sup>(註1)</sup>

そしてその不遜な態度は、今思えば不遜そのものであったようだ。

筆者が学生時代に西洋美術史を学んだ頃は、エジプトの彫像が物質としての石に隷従しているのに対し、ギリシアの彫像は石から自立している、すなわち物質を超越していることが重んじられていたと記憶する。人文主義的な思想と言えはそれまでだが、そこには西洋美術至上主義のようなものが感じられなくもない。しかし素材を等身大の石に限れば首肯できるものの中には、エジプトの彫像には木製のものやブロンズの塑像、規模を問わなければ小さな石の像でも両脚がきちんと切り離されているものが見られるのである。このことからしても、エジプトの彫像が物質に隷従しているとするのはかなり偏った見方であると言えるだろう。古代エジプト文明が最終的にはギリシア・ローマ文明に従属し、キリスト教の影響下に置かれ、19世紀のエジプト発掘ブームの勢いで発掘物が西欧諸国の博物館や美術館に収められ、さらに言えば探究心の名のもとにミイラの包帯がほどかれるといったことは、穿った見方ではやはり西洋



美術至上主義のようなものが底流にあるのではと思われるのである。

古代エジプトの造形物は、そもそも西洋的な尺度だけでは測れないのだ。

\*\*\*

（前略）エジプト人は、対象物について自分たちの知っているところのものを表現しようとしたのであって、自分たちの目の網膜がとらえたものを表現したのではない。すなわち、彼らは事物について考えたのであって、みたのではない、ということになる。エジプト人は思考像はつくるが、視覚像はつくらない。人間の図像の部分部分を、平面上に輪郭によって互いに結びつけて一つの肖像をつくりだす際には、いったい人間のどの部分が「人間」というものの本体であるかを把握することが必要になる。それには、一種独特の、エジプト人流の思考が根底になければならない。彼らは常に水を青く描くが、その青は水の色彩の本質から由来するもので、いわば思考された色であり、視覚された色ではないのである。エジプト人は常に考えられたものから出発して、けっして現象からは出発しないともいえる。このような点でエジプト人はわれわれとは全く逆の態度をとっているといえよう。

（中略）形式構成の重点が、対象物自身に存しており、観察者の主観的体験に存しない芸術においては、創作する人としての芸術家は、必然的に、対象物の背後に後退してしまう。客観的、普遍妥当的な構成を求めようとするのがエジプト美術の目的であったから、決まった法則をつくりだすことが要求されるのは当然であった。すべてはその法則に従い、創作する芸術家の恣意は排除され、対象物自身の必然性を目ざす形式にまで高めるのである。<sup>(註2)</sup>

ここに挙げられている姿勢は、近代から現代に至るアーティスティックな発想とは真逆の思想であり、個性といったものはまったく求められず、確立された様式を継承し続けることこそ尊ばれる、別の造形美学が求められた世界なのだ。職人の世界と共通するが、しかし古代エジプト人が希求していたものは、彼らが生きた悠久の時代を永遠化することであり、個々人の個性や思想といった概念を超越したところに彼らの真骨頂があったと言えよう。

パンを焼き、ビールを醸造するミニチュアの埋葬品から、当時の活気ある日常生活をかいま見ることができ、彼ら古代エジプト人が対象に注ぐ視線はきわめて写実的であり、またすべての対象物を有機的な形態に「まとめ上げていく」能力は感嘆すべきものである。しかし彼らは透視画法にからめとられた現代のわれわれのような遠近感に執着しない。ホムエルヘブにかけられる勲章の首輪はU字に直立し、神々への供物は積み上げられるかのように広げられる。彼らの視点は一神教の神によるただひとつの視点ではなく、多神教の神々による複数の視点によって紡がれているのだろうか。このおおかさはやはり永遠を志向しているようにも思われる。

展示会の実現にあたって、目下の課題は展示物を収めるケース類や結界の調整だった。それまで主に平面作品を扱ってきた筆者にとって、立体の展示物との対峙はまさに物質との格闘だった。しかしいざ展示が済むと、ほとんど細工をしなかったにもかかわらず、さほど違和感もなく治まっている。近現代美術を扱う機会の多い、すなわち個性を重んじるホワイトキューブの展示室に、個々人を超越した数千年もの前の造形物が鎮座しているのは、不思議な気がする。本来邂逅し得ない過去と現代がここでは分かちがたく手結び、連日多くの来館者がその奇跡を目撃しようと展示室に訪れ、目の前に眠る本物のミイラ—数千年前には実際に生きていた—と無言の対話を交わす。とうの昔に消滅した文明が希求した永遠を、数千年後の混沌とした現代に生きるわれわれが迎える。果たしてわれわれは永遠に向かってどのような態度を示しうるのだろうか。そうしたことを担当者である筆者は会場内で思いめぐらしていた。

（さがら・しゅうさく／当館学芸員）

註1 H・W・ジャンソン著、村田潔・西田秀穂訳監修『新版 美術の歴史 第1巻』、1990年、美術出版社、112頁。ここで例証されている「二つの像」とはいずれもアルカイック期のギリシア彫像で、ルーヴル美術館所蔵の《女性像》とメトロポリタン美術館所蔵の《青年立像（クローロス）》。一方対照として例示されているエジプトの彫像は、ボストン美術館所蔵の《メンカウラー夫妻像》である。

註2 杉勇「エジプト美術の本質」『大系世界の美術 第3巻 エジプト美術』、1972年、学習研究社、340-342頁。

※「ライデン国立古代博物館所蔵 古代エジプト展」は、2021年11月20日から2022年2月27日まで当館企画展示室で開催された。



会場風景

# スーラージュと森田子龍

鈴木慈子

## ショート・エッセイ

ピエール・スーラージュというフランスの画家がいる。1919年の生まれで、昨年12月に102歳を迎えた。2019年12月から2020年3月にかけて、パリのルーヴル美術館で回顧展が開催された。生前にルーヴルで個展が開かれた画家はピカソとシャガールとスーラージュだけであるという。

スーラージュの名を冠した美術館は、2014年、出身地のロデーズ(図1)に開館した(図2)。2005年、500点におよぶ作品と資料をスーラージュ夫妻から寄贈されたのが美術館建設の端緒となった。設計したのは、RCRアーキテクツという建築家集団である。彼らは2017年に建築のノーベル賞と呼ばれる「プリツカー賞」を受賞しており、スーラージュ美術館は代表作のひとつと言える。常設展示室と特別展示室は1フロアに広がり、来館者は水平に移動しながら、この画家の長い画業をたどっていく。壁の色や自然光の採り入れ方は、それぞれの展示室で異なり、スーラージュの各時期の作品に合うよう、考え抜かれている(図3)。

2018年7月7日から11月4日、スーラージュ美術館において、兵庫県立美術館の収蔵品16点を含む特別展「具体：空間と時間」展が開催された(本誌62号参照)。ロデーズへは列車ならトゥールーズから約2時間半、空路ならパリから直行便が飛んでいる。中央高地にあるロデーズを目指す特急列車は、ルートレックの故郷アルビを通過し、牛や馬が草をはむ長閑な山間部を抜ける。ロデーズにさしかかると、急に視界が開け、丘陵が広がる。丘の上にはノートルダム大聖堂がそびえ、大聖堂から歩いてすぐの広場に、スーラージュ美術館が建っている。

筆者はこれまで2度、この美術館を訪れた。最初は2018年11月、「具体」展撤収時のクワリエ(作品に随行する役目)として、2度目は2020年2月、出品交渉のためである。具体美術協会に焦点をあてた上記の特別展に呼応し、当館で「スーラージュと森田子龍」展を開催すべく準備を進めていた。2018



図2 スーラージュ美術館外観(2018年11月、筆者撮影)



図1 スーラージュの生家 大聖堂やスーラージュ美術館からほど近い場所にある(2020年2月、筆者撮影)

年の時点ですでに、森田子龍(1912-1998)との二人展とする構想があった。当初の会期は2020年11月28日から2021年1月24日であったが、新型コロナウイルスの感染拡大が収まらず、2020年8月に延期を決定。新しい会期として2022年3月12日から5月8日を設定したが、感染症をめぐる状況がフランスで悪化し、作品輸送にかかる準備を予定通り進められるか、先行きが不透明になり、やむなく再延期することとなった。

森田子龍は兵庫県出身の書家である。戦後まもない時期、抽象画と日本の前衛書は、絵画と書というジャンルの違いをこえて、同時代性を示していた。森田子龍が編集を行っていた雑誌『墨美』(1951年6月創刊)では、1950年代、欧米の画家を次々と紹介している。

スーラージュと森田子龍も『墨美』を通じてつながりを持つようになった。森田は書と抽象絵画の共通性を分析し、「空間」や「余白」について、1953年の座談会で論じている(『墨美』26号、1953年8月)。「スーラージュは『墨美』が非常に好きでよく見てくれているようで」掲載されている作品写真は、作家本人から提供されたものだという。1958年1月にはスーラージュ夫妻と画家のザオ・ウーキーが来日し、京都で森田子龍らと対面を果たした。そのとき行われた座談会の様子は『墨美』76号、1958年5月に収められている。1963年に今度は森田がパリを訪れ、スーラージュ夫妻と再会している。

「東西の交流」は私の仕事の重要テーマの第一(『墨美』297号、1980年1月)と述べる森田子龍にとって、スーラージュとの出会いは、何十年たってもありありと思い出されたのではあるまいか。1992年、スーラージュが第4回高松宮殿下記念世界文化賞(絵画部門)に選ばれた。その受賞を祝する新聞記事(「産経新聞」1992年9月7日)のおわりに、森田はこう記した。

スーラージュ氏は来月、東京での授賞式に出席の予定だそうだ。機会があれば再会し、久闊(きゅうかつ)を叙したいものである。

(すずき・よしこ/当館学芸員)

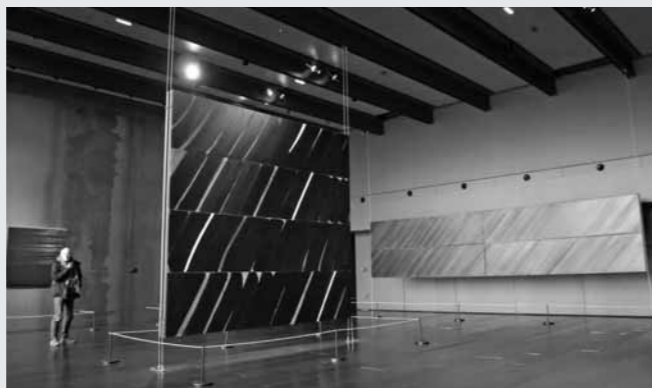


図3 ウートルノワール(黒の向こう側)と呼ばれる作品を集めた展示室(2020年2月、筆者撮影)

# オリジナルの棺の作品がたくさん集まりました!

「古代エジプト展」関連(web)版 こどものイベント「棺のもようをかいてみよう!」に取り組んでくれたこども達から、何と138点(2月27日時点)もの棺の作品が届きました!

当プログラムは、展示してあるミラの棺の模様をヒントに、形や色を工夫してオリジナルの棺の模様を描いてみるというもの。「スカラベ(ふんころがり)」や「ホルスの目」など古代エジプトの棺に描かれているおまもり以外にも、星や海の生きもの、野球ボールなど自分で考えた模様が描いてありました。「蝶をかいたのは自由にはばたけるように」「自分の気持ちをヒエログリフでかいた」など、模様の意味や表現の特徴についても教えてくれました。赤・青・黄と鮮やかに色を組み合わせたものから、わざと色褪せているように描いたもの、大事などころだけを赤一色で塗っているものなど、色の使い方も随所に工夫が見られました。また、パッチリ大きな目の凛々しい顔やにっこり笑顔、ムスツと怒った顔、中には舞妓さんをイメージしたものなどさまざまで、個性溢れる表情にあたたかい気持ちになりました。

作品は、HP内の「こどもプログラム」ページに掲載するのに加えて、館内にも展示しました。ずらりと並んだ棺の作品を前に多くの来館者が立ち止まり、楽しそうに眺めていました。また、作品の写真とともに展覧会やイベントについての感想もいただき、これまで配布/ダウンロード型のプログラムは参加者の反応が見えにくいと強く感じていた中、大きな喜びとなりました。

今回たくさん作品が集まったのは、親子連れの来館が多かったことや内容の分かりやすさなどの理由が考えられますが、集まった作品は館内で配布したワークシートを使用したものが殆どで、自らHPからダウンロードして取り組むとなるとまだまだ課題が多いようです。今後も感染防止のため活動に制限が続くことが予想されますが、こども達ののびのびと感性を動かせることができるプログラムの開発や成果物の発表の仕方などを工夫することで、より多くのこども達と美術館を繋げていきたいと思えます。

(加藤香織/当館ミュージアムティーチャー)



展示風景

# スペシャル対談「音楽×美術」

2月5日(土)、佐渡裕氏と養豊館長のスペシャル対談「音楽×美術〜コロナがもたらした変化と芸術文化の力〜」(KEN-Vi文化セミナー)が開催されました。

新型コロナウイルス感染症の拡大は、社会のあり方や人々の生活に大きな変化をもたらしました。対談では、音楽や美術などの芸術文化が社会にどのように貢献できるのか、これからの役割や可能性について、話が展開しました。

兵庫県立芸術文化センターの芸術監督である佐渡さんは、多数の動画やスライドを提示しながら、コロナ禍における同センターの活動を紹介。定期公演等が中止となったことを受けて、スタッフ会議を開き、アイディアを出し合ったそうです。技術スタッフからの提案や、オンラインでの発信などを通して、いろいろなことに気づき、「心の広場」である劇場の役割をあらためて考えたといいます。

誰かに道案内され、芸術の世界へと導かれる——  
そういったチャンスをつくるのが我々の役目だと語った佐渡さんと養館長。最後に佐渡さんが奏でた「アメイジング・グレイス」の音色に、約120名の方々が聞き入りました。

## トピックス

(鈴木慈子/当館学芸員)



フルートを演奏する佐渡裕さん

## ●—— 編集後記

●古代エジプト展が無事、終了しました(福岡市博物館へと巡回)。現在、飯川雄大さんを迎えた「チャンネル12 飯川雄大 デコレータークラブ メイクスペース、ユーズスペース」とコレクション展「た・び・で・ん」、小企画「元永定正展」を開催しています。コロナ禍においても模索を続けながら、新しい試みをお届けできればと思います。(鈴木)

●私たち学芸員の大先輩の岸野裕人さんが、昨年未だに逝去されました。平成14年に姫路市立美術館から当館に移籍された岸野さんは、学芸課長を平成17年まで務められた後、倉敷市立美術館、姫路市立美術館の館長を歴任されました。筆者が直接指導を受けたのはわずか4年間でしたが、学芸員としての考え方や仕事の進め方など、教わったことは計り知れません。謹んで哀悼の意を捧げます。(岡本)

兵庫県立美術館  
quarterly report  
ART RAMBLE  
VOL.74  
2022年3月25日発行  
編集・発行:兵庫県立美術館  
〒651-0073  
神戸市中央区臨浜海岸通1-1-1  
印刷:ウニスガ印刷株式会社

# 美術館とガラス

岩松智義



写真1: ブラインド (兵庫県立美術館の例)

## 美術館の周縁

美術館で目にするガラスには一体どのようなものがあるだろうか。まず、美術館の建物の窓に用いられたガラス、次に美術作品それ自体、または作品の材料として用いられたガラス、そして展示ケースといった展示什器などに用いられたガラスなどが挙げられる。

古代ローマ時代、ポンペイなどの都市ではガラスを建物の窓に用いていた。しかし通常の住居の窓と異なり、美術館の窓ガラスも採光のために備え付けられているとはいえ、作品への影響を考慮する必要がある。美術館では直接展示室に外光が入らない位置に窓があるとしても、床や壁面を反射して紫外線が作品に届き得るため、作品の保護を考えれば紫外線をカットするようなガラスを用いるのが望ましいと一般に言われている。そのため、美術館・博物館の中には外光が入らないように遮光カーテンやブラインドを設置しているところもある[写真1]。

窓以外に、ガラスは花瓶やグラス、装飾品などの日用品にその素材として用いられた他、スタンドグラスやガラス絵など、鑑賞されるものとして制作されたもの、または着色したガラスを砕いて顔料として、あるいはガラスそのものが絵画材料として美術品の制作に用いられたものもある。兵庫県立美術館に収蔵されているガラスを用いた作品の例としては、ガラス絵としてO-0741金山平三《裸婦》[写真2]、またはガラスが絵画材料として用いられた例としてO-0851嶋本昭三《作品》1955年[写真3]などが挙げられる。

ガラス絵はその起源をミノア文明(前2500~前1300年)またはヘレニズム後期(前160~30年頃)にたどることができ、16~18世紀にはヨーロッパ各地で隆盛をきわめた。現在でもガラス絵は制作されているが、基本的にその仕組みは変わらない。ガラス板に絵を描き、それを裏面、つまり絵が描かれていない側から鑑賞するというものである。したがって、通常の絵画の制作手順とは逆のものとなる。すなわち、通常は最後に描かれる部分を最初に描くことになる。

嶋本昭三は絵具の入った壺を大砲から画面に向けて発射して描くという、いわゆる「大砲絵画」を制作した。絵具壺が画面に衝突し、割れた壺のかげら(=ガラス片)は絵具とともに支持体に固着され、画面の構成要素の一部となった。《作品》はこの「大砲絵画」として現存する唯一の作品である。

美術館の展示品の中には展示ケース内に収められているものがある。また、絵画作品の中には、その額縁にガラスまたはアクリルの板が取り付けられているものもある。一般にこの額縁にはめ込むガラスやアクリル板のことをグレージング(glazing)と呼ぶ。展示ケース内の作品やグレージングのある作品を鑑賞するには、当然のことであるが、ガラスまたはアクリル板越しに作品を鑑

賞することになる。

では何故美術品を展示ケース内で展示したり、絵画作品にグレージングが取り付けられたりするかといえば、作品保護のためである。具体的には塵埃やエアロゾル粒子など(人間の皮膚、くしゃみや会話の際の唾液の飛沫、衣類・絨毯由来の繊維、虫の死骸の一部、カビの胞子、虫の糞、土、砂、大気汚染物質、海塩粒子など)の堆積や汚染からの保護、有害な光、特に紫外線からの保護、ヴァンダリズム<sup>1</sup>・盗難からの保護である。

展示ケースやグレージングに用いられるガラスは、作品の姿を偽りや誤解なく展示するために、可能な限り無色透明でゆがみがないことが求められる。そのため、照明や鑑賞者のガラスへの写り込みを少なくし、より鑑賞性を高めることを可能にしたガラスがある。それらはガラス表面にコーティングをしたものや、特殊なフィルムを貼ったもの、さらにそのフィルムを2枚のガラスでサンドし、その強度を高めたり、作品の劣化要因となる紫外線をカットしたりしたものなど展示の利用に特化したガラスがあり、多種多様なものが手に入る。理想はすべての作品・展示ケースにそのようなガラスを用いることだが、実際には、それらは展示の意義や場所、費用などを考慮して検討を重ねたうえ導入が決定される。

以上、美術館で目にするガラスを概観した。一口にガラスといってもその製法や加工法によってさまざまな種類・使い方があ。美術館に行く機会があれば、作品だけでなく、「ガラス」に目を向けるのも面白いかもしれない。

(いわまつ・ともよし/当館学芸員)



写真2: 金山平三《裸婦》



写真3: 嶋本昭三《作品》山村コレクション

1 例えば1988年4月21日にミュンヘンのアルテ・ピナコテークにおいて、デューラー作の3点5面の板絵に硫酸がかけられ、絵画に甚大な損傷を与えた事件や、1986年にアムステルダム市立美術館に展示されていたバーネット・ニューマンの絵画がナイフで切り裂かれるという事件のように、何らかの動機で作品に損傷を与える行為。